

## **CARMEN, UNUM SED DIVERSUM: SOBRE EL GÉNERO DE LA RAZÓN DE AMOR**

*Francisco Javier Grande Quejigo*  
*Universidad de Extremadura*

### ***EL PROBLEMA DEL GÉNERO EN LA “RAZÓN DE AMOR”.***

Desde su descubrimiento en 1887 por A. Morel-Fatio, la *Razón de amor* ofrece a la crítica el reto de justificar la unidad de sus diversas partes<sup>1</sup>. *Carmen, unum sed diversum* parece ser el lema del poema castellano más cercano al mundo goliárdico. Ello es tan notable que, ya desde su título, presenta una clara separación argumental: *Razón de amor* unida, cuando no opuesta, a los *Denuestos del Agua y el Vino*. Distinta fortuna han tenido ambos segmentos ante la crítica. El primero, la *razón*, ha condicionado la interpretación unitaria de la obra imponiendo al segmento posterior un significado alegórico. El segundo, los *denuestos*, ha

---

<sup>1</sup> Vid. para el estudio de la *Razón de amor* la imprescindible monografía de Enzo Franchini, *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la “Razón de amor”*, Madrid, CSIC, 1993 (recientemente ha realizado una síntesis de su estudio en “Razón de amor con los denuestos del agua y el vino”, cap. 3 de su libro *Los debates literarios en la Edad Media*, Madrid, Laberinto, 2001, pp. 43-79). Una bibliografía actual sobre el poema es la del propio Enzo Franchini, “Bibliografía de investigación sobre la *Razón de amor*”, *Boletín Bibliográfico de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, 10 (1996), pp. 257-268.

impuesto a la composición el género, pues siendo sólo la mitad del texto un debate, como tal es catalogado por toda la crítica. Advuértase que, de utilizar este criterio, el *Libro de buen amor*, por ejemplo, en el que se mantiene un largo debate con Don Amor, desde las estrofas 182 a la 422, también debería ser conceptualizado como debate.

Y ello no ocurre. El carácter misceláneo del *Buen amor* ha hecho que la crítica no consiga ofrecer un género único en su amplio panorama creativo. Francisco Rico, en un estudio magistral<sup>2</sup>, demostró que el libro se vinculaba a la literatura ovidiana mediolatina, aunque sin poder encontrar una obra que en su conjunto ofreciese el modelo o molde unitario. De hecho, la unidad estructural de la obra del Arcipreste se debe a una “armazón autobiográfica” que “*con Ovidio concuerda* (446), pero sin duda tiene otros apoyos literarios”<sup>3</sup>. Entre estos apoyos literarios, Rico señala “el escolar de la *razón de amor* [...], que empalma el relato de una aventura amorosa, en primera persona, y un debate del agua y el vino”<sup>4</sup>. Desde esta similitud quizás deba replantearse el concepto de género de la *Razón de amor* y, desde él, el problema de su unidad.

*Razón de amor con los denuestos del agua y el vino* no es un debate del XIII, sino una agrupación unitaria de, al menos, dos modelos estructurales que responden a dos géneros claramente diferentes en la lírica mediolatina. En su primera parte, la obra narra el encuentro entre un escolar y una doncella que se articula como una mixtura entre los géneros goliardescos de la *visio* y el *somnio*<sup>5</sup>. La segunda parte, menos compleja estructuralmente, responde al género de la *altercatio* o debate latino. Con ello, la obra presenta un conjunto misceláneo de materiales y tradiciones<sup>6</sup> enlazadas originalmente en una “armazón auto-

---

<sup>2</sup> “Sobre el origen de la autobiografía en el Libro de buen amor”, *Anuario de Estudios Medievales*, 4 (1967), pp. 301-325.

<sup>3</sup> Rico, Francisco, *art. cit.*, p. 323.

<sup>4</sup> *Art. cit.*, p. 325.

<sup>5</sup> Vid. el preciso estudio de Lourdes Simó Goberna, “*Razón de amor* y la lírica latina medieval”, *Revista de literatura medieval*, 4 (1992), pp. 197-212.

<sup>6</sup> Sobre la riqueza de tradiciones compositivas en el breve poema vid. Enzo Franchini, *ob. cit.*, pp. 245-248. Reconoce, al menos, cuatro tradiciones básicas: las vidas y razos provenzales, motivos y simbología de la lírica tradicional, las cantigas

biográfica”, la del escolar que la rimó. El breve poema en pareados del XIII adelanta, en una escala y complejidad menores, el mismo esquema estructural que el *Libro de buen amor* del XIV. Ambos poemas son, de esta manera, testimonios de un intento escolar de aglutinar unitariamente manifestaciones diversas de la maestría poética que practican. Al igual ocurre con la única colección goliárdica conservada en la Península y de la que Francisco Rico nos testimonia que “el anónimo de los *Carmina Rivipullensia* [...] da aires de narración unitaria a un cancionero erótico en diversos metros y sobre diversas amadas (y donde no faltan la aparición y los consejos del Amor, la presencia de Venus, los retratos retóricos, el diálogo, el ribete antifeminista) disponiéndolo en una secuencia cronológica”<sup>7</sup>. Creemos que, por las fuentes y recursos estructurales, estamos en los tres casos ante los intentos de cohesionar una producción literaria escolar de trasfondo goliardesco que encontrará en el modelo ovidiano su mejor expresión.

### LA COHESIÓN AUTOBIOGRÁFICA DE LA MISCELÁNEA: EL YO-AUTOR.

Tanto la *Razón* como el *Libro de buen amor* se redactan en una primera persona que une de forma más o menos coherente sus diversas partes. De hecho, el contenido misceláneo de ambas producciones ha sido señalado por la crítica. Es tan evidente en la extensa narración del *Buen amor* que en cualquier acercamiento al tema se hace hincapié en ello<sup>8</sup>. Menos atendida ha sido la estructura miscelánea de la

---

d'amigo galaicoportuguesas y, básicamente, la poesía latina de los clérigos vagantes (goliardos).

<sup>7</sup> Art. cit., p. 325.

<sup>8</sup> Sirva de ejemplo, la síntesis de elementos que propone Jesús Cañas en la “Introducción” a su edición (Barcelona, Plaza y Janés, 1984, pp. 35-36): “a) Un relato amoroso en forma autobiográfica, en el que se insertan numerosos episodios [...]; b) En este relato autobiográfico se incluyen un total de treinta y dos fábulas y enxiemplos [...]; c) Diversas disquisiciones didácticas [...]; d) Las glosas de diversas fuentes latinas [...]; el *Ars amatoria* de Ovidio y el *Pamphilus* [...]; e) Un relato alegórico, la batalla de Don Carnal y Doña Cuaresma (cs. 1067-1127) con la exaltación del amor a la llegada de la primavera (cs.

*Razón*. Tradicionalmente se le venían reconociendo dos núcleos estructurales (el encuentro amoroso y el debate del agua y el vino) y una introducción en la que se presentaba el autor. Recientemente, Veronica Orazi ha propuesto una estructura del poema más compleja, con presencia de elementos digresivos :

Così la struttura di fondo della *Razón* sembra scandita secondo precisi rimandi ai due carmina burana [n° 79, Estivali sub fervore , y n° 193, Denudata veritate ]. [...] l'anonimo spagnolo innesta nella prima parte del poema alcune "digressioni", che contribuiscono all'intento auto-celebrativo, allo sfoggio di abilità poetica. Lasciando da parte i vv. 1-4 con il richiamo all'uditorio e i vv. 5-10, con i brevi cenni all'escolar che rimó la *Razón*, si rilevano tre sequenze del tutto indipendenti rispetto al carmen buranum n° 79, frutto di un intervento originale : i. vv. 13-32, descrivono i due calici ricolmi di vino e di acqua posti sul melo; i vv. 58-75, comprendono la descriptio puellae , mentre ai vv. 78-97 si apre una perentesi lirica, con chiari riferimenti alla canzone di donna galego-portoghese. [...] Dopo una breve sequenza (vv. 146-61), con la ripresa di elementi già introdotti e la comparsa di tratti inediti, che realizza la transizione da un tema all'altro, iniziano i denuestos tra acqua e vino<sup>9</sup>.

Esa mezcla de elementos estructurales, similar a la que realiza desde otros presupuestos críticos Mario Barra Jover en su edición del texto<sup>10</sup>, tiene el mismo procedimiento de integración de sus diversos materiales que el *Libro de buen amor* : el yo poético protagonista.

---

1210-1301) [...]; f) Diversas composiciones líricas [...]; g) Además una parte introductoria que contiene la oración en verso inicial, un prólogo en prosa en el que declara la intencionalidad de la obra y varias coplas en las que se explica la manera de entender el texto [...] y una final en la que el autor retoma el asunto de la interpretación y sentido de su creación (cs. 1626-1634)."

<sup>9</sup> "Ancora sull'unitarietà della *Razón de amor con los denuestos del agua y el vino*", *Revista de poética medieval*, 3 (1999), pp. 200-201.

<sup>10</sup> Vid. "Razón de amor : texto crítico y composición", *Revista de literatura medieval*, 1 (1989), p. 151. Propone la siguiente estructura según sus fuentes: Introducción (exordium, 1-10); Historia (vidas y razos provenzales): ubicación (*C. Burana*, locus amoenus, 11-55), descripción (*C. Rivipullensia*, descriptio puellae, 56-75), soliloquio (vida, 76-97), diálogo (*C. Rivipullensia*, 98-139); Nexa (140-155); Debate (*Denudata Veritate*, *Goliae dialogus*, una posible tradición, 156-253).

La obra se abre con un *exordio* en el que no aparece la autobiografía, sino la referencia en tercera persona al autor, “un escolar la rimó / que siempre duenas amó” (vv. 5-6)<sup>11</sup>. Por su parte, el Arcipreste inicia su exordio en primera persona: “Tú, señor e Dios mío que el omne crieste, / enforma e ayuda a mí, el tu arçipreste” (13ab). No obstante, Juan Ruiz se preocupa claramente de separar en su obra la naturaleza de este primer yo-autor, del yo-protagonista de su aventura. Este último aparece por vez primera en la estrofa 72, aunque se presenta en la 76:

E yo, como só omne como otro, pecador,  
ove de la mugeres a las vezes grand amor;  
provar omne las cosas non es por ende peor,  
e saber bien e mal, e usar lo mejor.

Para que ambos no colisionen, el autor ha creado una estrofa de transición de gran originalidad. Se trata de la estrofa 70 en la que el yo es el propio libro que separa así al autor de su historia : “De todos instrumentos yo, libro, só pariente” (70a). Tras esta aseveración, la presencia de la primera persona necesita una nueva definición: la del hombre enamorado que protagonizará el relato hasta el abrupto corte narrativo de la copla 1626 en la que se retorna al yo-autor, mediante una doble referencia a lo expuesto antes de la estrofa 71. Este nuevo referente de la primera persona cita su intervención anterior en los versos 19ab: “Porque santa María, segund que dicho é” (1626a), e indica que “faré/punto a mi librete”, lo que nos trae ecos del puntar de la estrofa 70 en la que literalmente se nos invita a “y faz punto y tente”(70c), ya que “si me puntar sopieres, siempre me avrás en miente”(70d)<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Tanto por su rica anotación, como por ser una edición que tiene en cuenta la labor edóctica de las ediciones anteriores, utilizamos para el análisis el texto editado por Fernando Gómez Redondo en *Poesía española 1. Edad Media: Juglaría, Clerencia y Romancero*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 221-235 y 669-670. Para el *Libro de buen amor* utilizamos la citada edición de Jesús Cañas Murillo.

<sup>12</sup> También en la estrofa 575 aparecerá el yo-autor, opuesto y separado del yo-protagonista, en un inciso irónico y moral. Como en su aparición al final del *Libro*, el autor se reconoce por una cita anterior a la estrofa 70 ( en concreto hace referencia a la 19). Por su parte, el yo-protagonista se menciona en un “vos” en el que se resume todo el episodio de los consejos de Don Amor.

Con ello, la obra separa dos *yoes* poéticos diferentes<sup>13</sup>: el autor y su personaje. Este último será el estructurador de los diversos elementos insertados entre el exordio y el cierre de la obra. Se separan así dos funciones del yo, la del yo-autor y el yo-protagonista.

De forma similar, aunque no coincidente, ocurre en la *Razón*. En este poema la diferencia entre el yo-autor y el yo-protagonista no sólo es funcional, sino que también es gramatical. Su autor se reflejará en la tercera persona del retrato de los versos 5 a 10. El yo-protagonista se presenta en el inicio del relato: “estava so un olivar” (v. 12) y va a mantenerse activo hasta el verso 153: “mas quando a mí vido estar”. Esta presencia final no es mera anécdota, ya que supondrá que la paloma, al verlo, se desvía de su rumbo y penetra en el “vaso del malgranar” con lo que se propicia el vertido del agua sobre el vino y el inicio del debate, al que asistirá como espectador mudo el yo-protagonista. Bruscamente, como en el *Libro de buen amor* el yo vuelve a aparecer al final, en el verso 257: “Mi razón aquí la fino”, para cerrar la obra. Como en el poema del Arcipreste esta primera persona es ambigua en su referente : ¿se trata del yo-protagonista o del yo-autor? Como en el *Libro* el debate del XIII aclara esta ambigüedad desde su contexto: “mi razón”. Esta cita sólo puede entenderse desde los versos 1 a 5:

Qui triste tiene su coraçón  
benga oír esta razón.  
Odrá razón acabada,  
feita d'amor e bien rimada.  
Un escolar la rimó.

Esta referencia final aclara que el yo-autor vuelve a retomar el dominio de su producción, separándose del yo-protagonista con el que ha convivido en la ficción autobiográfica.

---

<sup>13</sup> Sobre el carácter proteico del yo en el *Libro* y sus diferentes funciones es imprescindible el artículo de Alfonso Rey, “Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), pp. 103-116.

## UN EJEMPLO DE INTEGRACIÓN NARRATIVA : EL YO-PROTAGONISTA EN LA “BATALLA DE DON CARNAL Y DOÑA CUARESMA”

El yo-protagonista servirá para integrar linealmente todo tipo de materiales digresivos, dentro de un hilo común y progresivo: la aventura amorosa. El procedimiento es conocido en el *Libro de buen amor*, pues los diversos materiales pueden ser objeto de una lectura unitaria del deambular erótico del protagonista. Así lo realizó de forma sintética Alberto Blecuá en el epígrafe “El hilo narrativo” del estudio introductorio a su edición<sup>14</sup> y , con especial penetración, lo acaba de realizar Domingo Ynduráin en el capítulo “Una lectura rápida” de *Las querellas de buen amor. Lectura de Juan Ruiz*<sup>15</sup>. El autor inserta sus materiales con diferente grado de funcionalidad, pero siempre dependiendo de un yo-protagonista que abre y cierra el episodio e integra argumentalmente el nuevo material en diversos episodios de su biografía. Veamos a este respecto el episodio de *La batalla de don Carnal y doña Cuaresma con el triunfo de amores*. Este largo pasaje alegórico el yo-protagonista lo enlaza en su biografía integrándolo en la secuencia temporal de su vivir:

Açercándose viene un tiempo de Dios santo;  
fui me para mi tierra por folgar algund quanto (1067ab).

La presentación de los nuevos personajes alegóricos que protagonizarán la historia se realiza de manera anecdótica en su biografía, aunque el protagonista se reserva siempre la función de narrar su propia vida:

Estando a la mesa con Don Jueves Lardero,  
truxo a mí dos cartas un ligero trotero;  
dezirvos é las notas : servos [é] tardinero,  
ca, las cartas leídas, dilas al mensajero: (1068).

Tras las cartas, el yo-protagonista reacciona:

---

<sup>14</sup> Madrid, Cátedra, 1992, pp. XIV-XVII.

<sup>15</sup> Salamanca, SEMYR, 2001, pp. 13-67.

fuese e yo fiz mis cartas, díxele al Viernes: “Id  
a Don Carnal mañana e todo esto le dezit,  
que venga apercebido el martes a la lid.” (1079bcd).

Don Carnal acude a la llamada del protagonista (“vino a mí acuçioso”, 1080c) y, desde este momento, el *yo* asistirá como testigo pasivo a la lucha entre los dos ejércitos alegóricos (1082-1127). La derrota de las carnes lleva al motivo de la penitencia de Don Carnal, que se inicia con un nuevo personaje, el fraile. Con él se abre un nuevo motivo dinámico, la confesión, que suscitará una larga digresión doctrinal:

Pues que de penitencia vos fago mençion,  
repetirvos querría una chica liçion (1131ab).

Tras la larga digresión (1131-1160), el protagonista-narrador retoma el relato con el motivo que permitió la intromisión de la materia explicativa:

El fraile sobredicho, que ya vos é nombrado,  
era del papo papa e d'él mucho privado (1161ab).

Al poner al fraile como ejemplo de lo que no hay que hacer en la penitencia, según indica el derecho canónico, la árida materia de la digresión se justifica narrativamente, pues sirve para comprender la errada actuación del personaje y, con ella, su condena moral y su función humorística y paródica. Cerrada la confesión y penitencia de Don Carnal, la narración continúa el enfrentamiento con la derrota de Doña Cuaresma (1180-1209) y la posterior procesión del triunfo de Amores (1210-1261). En la espectacular recepción de Don Amor, se incluye un excursus que enumera los distintos instrumentos musicales que salen a recibirlo (1228-1234). Curiosamente, entre los muchos clérigos y dignidades que cantan la goliárdica liturgia de amores (1235-1241) no está el protagonista. El loco arcipreste no falta a la cita, pero no tiene otro protagonismo que el de quien relata una visión alegórica, como ocurrirá en las alegorías cancioneriles: “De la parte del sol vi venir una seña” (1242a). Sólo el Arcipreste intervendrá de manera activa al final del



pleito entre la clerecía sobre quién hospedará al Amor. El pleito será similar a la disputa del clérigo y el caballero de tantos debates románicos, aunque aquí amplificada y desarrollada paródicamente entre religiosos regulares (frailes) y seculares (clérigos), caballeros y escuderos, y, por último, monjas. El pleito se cerrará con la presencia de la primera persona (“Mio señor Don Amor, si él a mí creyera”, 1258a), que sirve para clausurar la procesión de amores e iniciar un nuevo pasaje alegórico, menos descriptivo, con el nuevo diálogo entre el Arcipreste y Don Amor, tras aceptar éste la invitación del protagonista:

“Señor, tú me oviste, de pequeño criado;  
el bien, si algo sé, de ti me fue mostrado.  
de ti fui apercebido e de ti fui castigado:  
en esta santa fiesta sey de mí ospedado.” (1261).

Nuevamente, la intervención del protagonista suscita un giro en la narración que permite la nueva digresión, en este caso descriptiva, de la tienda de Don Amor. Se inicia con la presencia del yo-protagonista, narrador de lo que ve: “La obra de la tienda vos querría contar” (1266a). Se cierra con la nueva presencia de la primera persona que testimonia la descripción y da pie al diálogo:

Yo fui maravillado desque vi tal visión:  
cuidéme que soñava pero que verdat son;  
rogué a mi señor que me diese raçón  
por do yo entendiese qué era o qué non. (1298).

Después de relatar Don Amor dónde había estado (1303-1313), ya que irónicamente su criado “nunca” lo viera desde su encuentro anterior, se cierra el episodio alegórico para iniciar una nueva aventura amorosa, la de la “viuda loçana” (1315-1320). El enlace, como no puede ser de otra manera, se realiza en el hilo cronológico de la vida del protagonista :

Otro día mañana , antes que fues de día.  
movió con su mesnada Amor e fue su vía;  
dexóme con cuidado, pero con alegría (1313abc).

Día de Quasimodo, iglesias e altares  
vi llenos de alegrías, de bodas e cantares : (1315ab).

pensé cómo oviese de tales gasajados,  
ca omne que es solo siempre [á en] pienso cuidados. (1316cd).

El largo ejemplo nos ha mostrado cómo el yo-protagonista enlaza en una línea cronológica, secuencial, diversos materiales de muy diversa índole y en los que desarrolla un protagonismo diverso. Es mero enlace para la visión alegórica en la que es pretexto anecdótico para el inicio (comida con Don Jueves Lardero), mero espectador pasivo (derrota, penitencia y triunfo de Don Carnal), testigo que narra o describe su visión de la procesión de amores o de la tienda de Don Amor e incluso protagonista directo invitando a Don Amor o dialogando con él. Este pasaje alegórico se inserta cronológicamente con las aventuras del viaje por la sierra anterior y con la nueva aventura amorosa que componen parte de la biografía del arcipreste, pues otra parte de su vida se compone de estos episodios alegóricos en los que él también está presente.

### *LA INTEGRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN LA "RAZÓN DE AMOR": LA VISIÓN DE AMORES.*

Con menor complejidad estructural, tanto por su extensión como por sus enlaces, en *Razón de amor* también se advierte la capacidad integradora en la secuencia temporal de la aventura de un yo-autobiográfico de diversos materiales digresivos o alegóricos<sup>16</sup>. La breve anécdota del poema se abre con una visión descriptiva del lugar en el que se desarrollará la aventura amorosa y el debate posterior (vv. 11-32). La crítica que ha estudiado las fuentes del poema afirma que coincide en su comienzo con la ambientación de varios *carmina*

---

<sup>16</sup> Con independencia de admitir o no los valores simbólicos que Enzo Franchini descubre en los versos del poema, su monografía (*ob. cit.*, pp. 261-403) es el mejor estudio de los diferentes materiales que aparecen en el poema.

goliardescos<sup>17</sup>, en especial con detalles de *Estivali sub fervore*<sup>18</sup>. Sin embargo, la descripción de los dos cálices (vv. 13-32) es original del poema castellano y también, y en ello no insiste la crítica, la aventura que supone esta introducción original. Pues en ella, no sólo hay descripción, hay una acción narrada en los pareados inicial y final:

En mes d'abril, después yantar,  
estava so un olivar (vv. 11-12).

Beviera d'ela de grado,  
mas ovi miedo que era encantado (vv. 31-32).

Se trata de una brevísima anécdota: el yo-protagonista descansa bajo un olivo tras comer y ante la vista de dos prometedores vasos en lo alto de un manzano no calma la sed que padece (v. 31) por miedo. El cuadro descriptivo abre ante el protagonista, tras su comida, la posibilidad de dos vasos diferentes: el del vino fresco, preparado por una dueña que promete goces de amor, y el del agua fría que nada promete. La negativa del poeta a refrescar su sed con el agua, abre la posibilidad de la segunda secuencia del poema, en la que el protagonista se refrescará en un *locus amoenus*. Este lugar, al tiempo que calma la sed del poeta con su frescor y con su agua (51-52), lo incita al canto de amores cortesano, el “fin amor” de la lírica occitana.

El *locus*, al que se ha llegado tras el sopor y sed del yantar, abre un encuentro amoroso que, aunque comienza como una típica *visio* de amores, se desarrolla de forma cercana a la aventura de *De somni*<sup>19</sup> y al poema francés “El mois d'avril, qu'iver vait departant”, con el que coincide en la

---

<sup>17</sup> Lourdes Simó Goberna (*art. cit.*, pp. 204-208) señala varias composiciones mediolatinas coincidentes en su planteamiento del encuentro amoroso y el *locus amoenus*: *Manerius, Foebus abierat, Versus eporedienses I, De somnio, Ubi primum vidi amican* 2 y otros. Mario Barra Jover (*art. cit.*, pp. 145-150) señala, por su parte, como principal fuente *Ubi primus vidi amicam* y en menor medida *Quomodo primum amavit, Estivali sub fervore, De somnio* y otros.

<sup>18</sup> Veronica Orazi, *art. cit.*, pp. 197-198 y Lourdes Simó Goberna, *art. cit.* p. 207.

<sup>19</sup> Vid. Lourdes Simó Goberna, *art. cit.*, p. 206 y Enzo Franchini, *ob. cit.*, pp. 305-308.

originalidad de su *descriptio puellae*<sup>20</sup>, salvo en sus rasgos típicamente hispánicos (como sus “oios negros e ridientes” o su “brial de xamet”)<sup>21</sup>.

Tras la digresión que supone la descripción de la dama, la aventura sigue avanzando introduciendo tradiciones poéticas tradicionales, aunque se utilizan expresiones propias de la poesía trovadoresca románica (el “fin amor”). Las damas de sus modelos latinos se presentan recogiendo frutos o flores ( como ocurre en el poema) y cantando. Aquí, la doncella no sólo canta en alta voz, sino que se desarrolla su canto con los ecos de las tradiciones líricas existentes en su época. ¿Y en qué ocasiones la mujer adquiriría el protagonismo poético del canto amoroso en la corte castellana del XIII?

En dos géneros literarios se oye la voz femenina: en las *cantigas d'amigo*<sup>22</sup> y en los debates cortesianos de amores, del tipo de *Elena y María*. Los versos 77-78 tienen un claro eco gallego-portugués:

E deçía : ¡”Au, meu amigo,  
Si me veré yamás contigo!

El elogio del amante por su condición social de “escolar” entra de lleno en los que se realizan en los debates cortesianos. No se conserva el que realizaría María de su clérigo, sí el de Elena :

Ca el mio señor  
cauallero es de grañd ualor,  
non vi [nunca otro] mejor  
que más faga por mi amor. (vv. 387-390)<sup>23</sup> .

que es similar al de la doncella anónima de la *Razón*:

Porque eres escolar,  
quisquiere te devría más amar.  
Nunca odí de homne deçir  
que tanta bona manera ovo en sí. (vv. 82-85).

---

<sup>20</sup> Vid. Lourdes Simó Goberna, art. cit., pp. 209-211.

<sup>21</sup> Vid. Enzo Franchini, *ob. cit.*, pp. 313-322.

<sup>22</sup> Es imprescindible, a este respecto, leer las atinadas páginas de Enzo Franchini, *ob. cit.*, pp. 330-333.

<sup>23</sup> Cito por la edición de Enzo Franchini, *Los debates...* , pp. 229-234.

Estos ecos se harán más intensos en el diálogo posterior entre la dama y el escolar<sup>24</sup>, donde la clásica oposición del debate se hace explícita<sup>25</sup>, así como las virtudes propias de su estado:

Pero dízem' un su mesajero  
que es clérigo e non cavallero,  
sabe muio de trobar,  
de leyer e de cantar, (vv. 110-114).

Estas actividades, aunque más clericales, también son utilizadas por Elena para ridiculizar al amante de María:

Mas estas bondades  
han todos los abades:  
len bien sus glosas  
e cantan quirios e prosas (vv. 374-377).

Para el autor de *Elena y María* el cantar poético es propio de la poesía cortesana trovadoresca, como la de la corte del rey Oriol en la que:

[omne non] fa[z] otro lauor  
senon cantar siempre de amor;  
cantar e departir  
e viesos nuevos contrubar. (vv. 295-298).

Por ello, no es extraño que el protagonismo femenino del amor, basado en la poesía tradicional, se deslice a partir del verso 96 al motivo trovadoresco del *amor de lonh* aunque, como atinadamente señala Enzo Franchini, con un importante cambio funcional:

---

<sup>24</sup> Quizás también se hayan dado antes, en el comienzo de la historia en la que el escolar “yanta” y tras ello, con sed, busca un lugar para yacer en un prado e incluso dormir después del encuentro amoroso. Advuértase cómo se reitera la secuencia “comer/yacer” en la vida del clérigo, tanto en la crítica de Elena, como en el elogio de María: “dizes que ianta e iaz /porque está en paz!/Ca él biue bien onrrado/e sin todo cuydado;/ha comer e b[euer]/[e] en buenos lechos jazer.” (vv. 33-38). Así mismo, no ha de olvidarse la ambigüedad medieval de “yacer”, con la que puede estar jugando el poeta.

<sup>25</sup> También ha de tenerse en cuenta que este motivo es propio de la poesía goliárdica (vid. E. Franchini, *ob. cit.*, pp. 334-335)

Pero obsérvese que contrariamente a lo que ocurre en la poesía trovadoresca, en la *Razón de amor* es la mujer la que experimenta, o al menos expresa, ese *amor de lonh*. Los papeles quedan invertidos<sup>26</sup>.

Este cambio funcional venía de lejos. En el canto de amor de la doncella se habían presentado tópicos de la *cantiga d'amigo* junto a tópicos de la *cantiga d'amor* de estirpe trovadoresca e, incluso, tópicos propios de la poesía amorosa goliardesca. Así lo documenta Enzo Franchini:

Al mismo ámbito de la relación amorosa pertenece también la declaración de amor de los dos versos siguientes:

Ame.t sempre e amare.  
Quanto que biua ser. (80-81).

cuya primera parte suena como el calco romance de una fórmula que se encuentra en dos canciones de Ripoll, aunque puesta en boca del hombre:

Hanc amavi, hanc amabo (Ripoll , 2 y 16).

El segundo verso, en cambio, recuerda una cantiga híbrida de Johan Garcia de Guilhade, una de cuyas estrofas comienza así:

Meu amigu', en quant' eu viver<sup>27</sup>.

Ecos gallego-portugueses se encuentran también en la ponderación de los versos 86-87, por la que la amada prefiere el amor de su amigo al poder<sup>28</sup>. Más claros son estos ecos en los versos que desarrollan el motivo de los celos (88-95), pues parecen responder en sus motivos e incluso en sus fórmulas a las *cantigas d'amigo*<sup>29</sup>. De hecho, Enzo Franchini concluye que no sólo el interludio lírico del canto de la doncella, sino que “ni un solo verso del pasaje 78-115 es ajeno a la lírica de Galicia”<sup>30</sup>.

---

<sup>26</sup> *Ob. cit.*, p. 332.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> Vid. E. Franchini, *ob. cit.*, p. 333.

<sup>29</sup> Lo documenta E. Franchini (*ob. cit.*, pp. 336-337).

<sup>30</sup> *Ob. cit.*, p. 337.

Tras escuchar el canto de la dama que se presenta en la *visio* de amores, el poeta pasa a relatar el núcleo básico del género mediolatino, que no es otro que el encuentro físico entre los amantes, protagonizando así una aventura amorosa. En la terminología que utiliza el poeta se recoge el mundo propio de la poesía trovadoresca occitana y galaicoportuguesa: “mia senhor” (98 y 106). El encuentro cortesano (“Yo non fiz’ como vilano”, 102) se desarrollará en un diálogo de amores iniciado por el poeta. La amada retomará motivos de su canto anterior, en concreto, el *amor de lohn* (vv. 108-110) y un panegírico del amante clérigo (111-113) de tradición mixta goliárdica y cortesana.

Siguiendo con el código del amor cortés, el yo-protagonista continúa su acercamiento a la dama con el motivo de los regalos de amor:

“Por Dios, que digades, la mia senhor,  
¿qué donas tenedes por la su amor?” (vv. 116-117).

Estas “donas” coinciden con las que propone Andreas Capellanus en su *De amore*<sup>31</sup>. El regalo de ella, la “çinta”, por el contrario, pertenece al acervo tradicional de las *cantigas d’amigo* o de los villancicos castellanos (entre ellos, a las serranas del Arcipreste)<sup>32</sup>. Nuevamente tenemos la síntesis de las tradiciones poéticas desplegadas en la aventura de amores.

Tras el reconocimiento de los amantes (vv. 121-125), muy original en la *Razón*<sup>33</sup>, se produce, definitivamente, el contacto amoroso. En las visiones mediolatinas el poema se suele estructurar en marco, descripción de la amada, encuentro amoroso y despedida. De hecho, así ocurre en *De somni* en el que la crítica ha encontrado precedentes estructurales claros de la aventura amorosa del escolar:

- Escenario primaveral (abril) de la pastorela.
- Poeta que reposa en un prado.

---

<sup>31</sup> Vid. E. Franchini, *ob. cit.*, pp. 343-344.

<sup>32</sup> Sirva de ejemplo el verso 1035a: “Pues dam una çinta”.

<sup>33</sup> Vid. E. Franchini, *ob. cit.*, p. 345. No obstante, han de recordarse las agnanóris de un poema clerical de indudable interés cortesano: *El libro de Apolonio*, en el que se reconocen padre e hija (c. 529-547) y mujer y esposo (c. 586-589).

- Narración en primera persona.
- Visión erótica con aparición de una virgen.
- Los dos amantes se ven por primera vez.
- La doncella es noble y no una pastora.
- Representación en diálogo.
- La doncella requiere de amores al joven y lo seduce.
- La doncella elogia al poeta.<sup>34</sup>

Estos precedentes han de tenerse en cuenta para interpretar el encuentro amoroso como lo que es: la culminación de un relato, realizado desde unas tradiciones líricas conocidas por el autor, sin ninguna intención simbólica. Por ello, sigue la tradición goliardesca haciendo que la mujer se entregue al clérigo amado, descubriéndose y besándolo. El encuentro se torna placentero y se canta en otra tradición lírica: la de la *cantiga d'amigo* incluida en los versos 130-134:

“¿Dios señor, a ti loado  
 quant conozco meu amado!  
 Agora é tod bien comigo  
 Quant conozco meo amigo!”

Cantado el encuentro de amores en dos tradiciones líricas, la goliardesca y la gallegoportuguesa, no queda sino la despedida o separación, tema tópico y reiterado en la poesía trovadoresca y cancioneril. Como lo es la reacción del poeta ante el amor no correspondido, su sentimiento de cuita o pena de amor, su “desconort” que le lleva al tópico morir de amores (v. 145).

No cabe, ante este desarrollo de la aventura amorosa, una interpretación simbólica, sino que, al igual que Mario Barra Jover<sup>35</sup>, creemos que estamos ante un ejercicio poético y artístico en el que el autor ha intentado hilvanar, en su aventura autobiográfica, un conjunto de tradiciones poéticas propias del mundo goliardesco y cortesano en el que

---

<sup>34</sup> E. Franchini, *ob. cit.*, p. 307.

<sup>35</sup> Vid. *art. cit.*, pp. 151-153.



se mueve. Ello no empece para que la aventura amorosa pueda haberse estructurado, en parte, siguiendo el tópico retórico de las *quinque linea amoris*, como supone Franchini<sup>36</sup>, máxime cuando es un motivo muy frecuente en la poesía goliárdica de la que parten los dos núcleos estructuradores de la *Razón*. Pero estos grados del amor (del que la última *línea* no se trataría con detalle, sino que se dejaría suponer al receptor en la larga conversación de los amantes)<sup>37</sup> comprometen la ordenación del relato, no su significado. Ello es más patente aun cuando uno de los principales ejemplos que pone el crítico suizo coincide con el modelo más cercano a nuestro poema, el *De somnio*:

Al yo-clérigo, que sueña en abril en un *locus amoenus*, se le aparece una virgen. Tras el *visus* ("ante me visa est", v. 7) sigue el *alloquium* en forma amplificada ("Tandem hic loquitur: cupio", vv. 13-30). La trayectoria del poema continúa en la manera conocida:

His verbis virginis commotus ilico	[alloquium]
ipsam amplexibus duris circumligo.	[tactus]
Genas deosculans papillas palpito,	[basia]
Post illus dulcius secretum compleo (vv. 31-34)	[factum]

(Sobresaltado con estas palabras de la doncella la estreché enseguida con fuertes abrazos [tactus]. Y besando sus mejillas [basia] y acariciando sus pechos, todo culminó en el más dulce secreto [factum])<sup>38</sup>.

Evidentemente, este es el mismo orden de la aventura en la *Razón*, pero no por oscuras razones de oposición entre *amor purus* y *amor mixtus*<sup>39</sup> ni porque los *Denuestos* vayan a ser una forma "virtualizada y alegorizada" del *factum*<sup>40</sup>. La razón es mucho más simple: el poeta está

<sup>36</sup> Vid. *ob. cit.*, pp. 352-362.

<sup>37</sup> Enzo Franchini pone diversos ejemplos de la flexibilidad de aparición de este tópico (*ob. cit.*, pp. 354-355).

<sup>38</sup> *Ob. cit.*, pp. 355-356.

<sup>39</sup> Según señaló Olga Tudorica Impey en un artículo muy sugerente: "La estructura unitaria de la *Razón de amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 4 (1979), pp. 1-24.

<sup>40</sup> Tesis de Franchini (*ob. cit.*, p. 359) que no podemos asumir, a pesar de suscribir

escribiendo una aventura amorosa según el modelo del género goliardesco que le sirve de estructura. Al igual ha hecho el Arcipreste con los diferentes modelos estructurales de sus piezas en los que sigue una estructura general, cercana al *De Vetula*<sup>41</sup>, y en la que desarrolla episodios según el modelo de comedia elegíaca de su dictado (el *Pamphilus* en la aventura de don Melón y doña Endrina) o según los modelos de sermón y planto en el episodio de la Muerte de Trotaconventos o el modelo del Debate en la Pelea con Don Amor, etc. La ordenación interna de cada episodio depende del modelo que la estructura.

Y con ello llegamos al fragmento fundamental en el que el yo-protagonista de la *Razón* sirve de enlace, no entre los diferentes episodios de una misma aventura amorosa, sino entre esta aventura y otro fragmento de muy distinto argumento y protagonismo: los *Denuestos del agua y el vino*. Entre este debate y la aventura anterior, el poeta inserta un episodio en la vida de su protagonista en el que asiste como espectador a un prodigio. No es otro que la “palomela” (vista en el verso 147) que se espanta al ver al poeta en la fuente de su deseo (vv. 152-154). Ante ello, el ave se introduce en el vaso del árbol para calmar su sed. Al intentar salir de él, derramará el agua sobre el vino dando pie con ello al inicio de la *altercatio*.

He de reconocer mi limitación para encontrar sagaces significados simbólicos en la paloma, descrita con un preciso cromatismo en el verso 48 : “tan blanca era como la niev del puerto”, que creo que no va más allá del elogio cromático que reciben Santiago y san Millán en la batalla de Campo de Toro. Berceo, cuando tiene que presentar milagrosa y espectacularmente a estos personajes, recurre al tópico de la *visio* propio de la literatura escolar. Y en la descripción meliorativa de estos personajes, utiliza una imagen muy cercana a la del debate:

Vi[di]eron dues personas    fermosas e luzientes  
mucho eran más blancas    qe las nieves rezientes. (537cd)<sup>42</sup>.

---

y admirar el impecable análisis detallado que hace de los versos de la *Razón de amor* hasta la despedida de los amantes.

<sup>41</sup> Vid. Francisco Rico, *art. cit.*, pp. 312-322.

<sup>42</sup> Citamos por la ed. de B. Dutton, Londres, Tamesis Books, 1967.

Semejante función estructural creo que cumple la descripción detallada de la paloma, más allá de cualquier simbología, pues este episodio, como indica Mario Barra Jover, es simplemente un enlace estructural entre las dos partes del poema quizás traído de la tradición popular<sup>43</sup>.

Pero si el motivo servirá para el enlace, no hay que olvidar que quien realmente enlaza las partes es la presencia del yo-protagonista que, tras participar activamente en los distintos episodios de la aventura amorosa, ahora asiste pasivamente como testigo-narrador del debate alegórico que se produce ante sus ojos. Estamos, pues, ante el mismo carácter plurifuncional del yo-protagonista que sirve para insertar en un hilo narrativo común diversos elementos digresivos o materiales de diferentes procedencias, con diversa función argumental y con distinto grado de protagonismo. Tradiciones y episodios se unifican porque pertenecen a las peripecias vitales de un yo-protagonista que las vive activa o pasivamente. El proceso estructurador del amplio muestrario de materiales y tradiciones del *Libro de buen amor* ya estaba presente en la aventura personal del escolar del XIII.

### LA INTEGRACIÓN AUTOBIOGRÁFICA EN LA "RAZÓN DE AMOR": LOS DENUESTOS.

La función estructuradora de la autobiografía en la *Razón de amor* es menos compleja que la del Arcipreste<sup>44</sup>. En ella, el yo-protagonista es capaz de aglutinar y fundir en su aventura amorosa tres tradiciones poéticas: la galaicoportuguesa de las *cantigas d'amigo* y *d'amor* y la poesía lírica amorosa goliárdica. Sin embargo, casi desaparece tras incorporar a la trama la *altercatio aquae et vini*. Nuevamente Enzo Franchini demostró con precisión cómo esta parte del poema se organiza sobre el modelo del poema goliárdico *Denudata veritate*, aunque

---

<sup>43</sup> Vid. *art. cit.*, pp. 151-153.

<sup>44</sup> No obstante, el enlace se estructura por la repetición de elementos como las copas presentadas al inicio.

haya tomado también algunos motivos menores de *Goliae dialogus inter aquam et vinum*<sup>45</sup>. En lo que se refiere al objeto de nuestra atención, la presencia del yo-protagonista como estructurador del pasaje, desde el verso 153 (“mas cuando a mí vido estar”) no vuelve a aparecer la primera persona del escolar-protagonista<sup>46</sup>. En la integración de pasajes narrativos, especialmente alegóricos, ello no es extraño en el Arcipreste, pues vimos cómo, tras motivar la integración de la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, el yo-protagonista desaparecía a lo largo de muchas estrofas, hasta aparecer ligeramente al final del pasaje con nuevo protagonismo en el hospedaje de Don Amor. No obstante, el Arcipreste mantenía su presencia con la función de protagonista-narrador en algunos momentos de su relato, especialmente antes de introducir nuevos elementos discursivos dentro de una alegoría, ya de por sí digresiva con respecto a la autobiografía amorosa.

En el caso de los *Denuestos* no ha sido así. En las pocas ocasiones en las que el debate se jalona de *verba dicendi* de presentación a cargo del narrador, éste es una indeterminada tercera persona:

Aquí.s' conpiençan a denostar  
 El vino y el agua, e a mal levar.  
 El vino favló primero: (vv. 159-161).  
 El vino con sana pleno / dixo: (vv. 180-181).  
 Respondió el agua. (v. 188).  
 Respondio el vino luego: (v. 201).  
 Ell agua yaze muerta ridiendo  
 de lo qu'el vino está diziendo: (vv. 213-214).

Nos podemos preguntar por la razón de esta ausencia, aunque creo que la justificación sería la misma que explica por qué la aventura amorosa se organizaba desde el tópico retórico de las *quinque linea amoris*. Se trata de la imposición del modelo estructural sobre el que opera el escolar que rima la nueva composición unitaria romance. El

---

<sup>45</sup> *Ob. cit.*, pp. 250-257.

<sup>46</sup> No así la del escolar-autor que ya vimos cómo aparecía en los versos 257-258.

modelo de la *Denudata* que le sirve de estructura no le permite incluir un yo-narrador en primera persona: los protagonistas del debate son el agua y el vino, el narrador desaparece, pues en ocasiones el diálogo se sigue sin ni siquiera verbos de presentación. Por ello, una vez que el yo-protagonista ha ensartado una parte con otra, dentro de su sobremesa o siesta de abril, desaparece.

Otro tanto ocurre con el cierre de la pieza. Bruscamente se trunca el diálogo para dar paso a dos versos conclusivos del poeta y un explicit de copia. Esta brusquedad en la transición entre el final de los materiales insertados en la autobiografía y el cierre del *Libro* también se da en el *Buen amor*. Entre las estrofas 1625 y la 1626 se produce un brusco corte narrativo:

Dil aquestos cantares al que dé Dios mal fado;  
ívaselos deziendo por todo el mercado;  
díxol Doña Fulana : “¡Tírate allá, pecado!,  
que a mí non te enbía nin quiero tu mandado.”

Porque Santa María, segund que dicho é,  
es comienço e fin del bien, tal es mi fe,  
fizle quatro cantares, e con tanto faré  
punto a mi librete, mas non lo cerraré.

Adviértase que como en el caso de la *Razón* la serie de aventuras del Arcipreste permanece abierta. ¿Por qué termina sus aventuras con don Hurón? El final de esta aventura en nada anticipa su carácter conclusivo. Tras ella, que por cierto termina igual que la aventura de la dueña letrada con la que se inicia el *Libro*<sup>47</sup>, el yo-autor (y no el yo-protagonista) indicará a sus receptores que la obra concluye. Este cierre imprevisto ocupará nueve estrofas (1626-1634) de las 1624 que se insertan entre el exordio tópico del mester, iniciado en la estrofa 11 y el explicit de la estrofa 1634. Porcentualmente este cierre ocupa el

---

<sup>47</sup> Así, en la estrofa 104 con la que termina la relación entre la dueña y el arcipreste cortejador la ruptura se encarna en el motivo de rechazar las canciones que éste le manda : “Fiz luego estas cantigas de verdadera salva, / mandé que gelas diesen de noche o al alva;/ non las quiso tomar. Dixe yo: “Muy mal va; / al tiempo se encoje mejor la yerva malva”(104).

0,554 % del texto, cifra aun inferior a la que supone el pareado de cierre de la *Razón*. En este poema encontramos 258 versos agrupados en 129 pareados; sobre ellos, su última estrofa o sus dos últimos versos suponen el 0,775 % del total. Con ello, a pesar de su aparente brevedad, el autor del poema del XIII está reservando para su conclusión abrupta una extensión similar o superior a la que le dedica el poema en cuaderna vía del XIV.

### UN NUEVO GÉNERO DE POESÍA ESCOLAR.

Estas similitudes estructurales que advertimos entre ambos poemas separados casi cien años, pero ligados a un mismo fondo cultural escolar con contacto con las tradiciones líricas de su época, no parecen ocasionales, sino que probablemente se vinculan al problema del género de estas obras. No conocemos un marbete ajustado a esta realidad literaria que, más que a un género creativo, puede corresponder a un proceso constructivo y a una materia temática.

El proceso constructivo lo hemos intentado mostrar a lo largo de este artículo. Consiste en integrar diferentes materiales y tradiciones creativas en una anécdota autobiográfica utilizando modelos literarios propios de la literatura culta mediolatina. Como nexo de unión de los diferentes materiales y modelos utilizados se encuentra un yo-poético que tiene dos referentes diferentes: al principio y final de la obra es un yo-autor; en el desarrollo de ella es un yo-protagonista. Ambos *yoes* desempeñan en los fragmentos en los que aparecen la función de yo-narrador; el yo-protagonista, además, cumple argumentalmente diversas funciones en su relato: el protagonismo activo, el servir como motivo-pretexto para abrir o cerrar episodios digresivos, etc.

La materia temática parece ligarse al fondo ovidiano del mundo escolar de la Edad Media. La vinculación del *Libro de buen amor* a la literatura ovidiana medieval lo realizó de forma indiscutible Francisco Rico en su ejemplar artículo "Sobre el origen de la autobiografía en el *Libro de buen amor*". El crítico concluía su estudio advirtiéndonos

cómo en la literatura castellana los *Carmina Rivipullensia* y la *Razón de amor* :

Eran otros tantos refuerzos al planteo autobiográfico del *Libro de buen amor*: planteo, a mi entender, ajeno a todo flujo literario no occidental y perfectamente comprensible en la tradición ovidiana, en especial a la luz del *De vetula*<sup>48</sup>.

Por otro lado, la crítica ha vinculado claramente uno de los modelos creativos de la *Razón de amor* con la literatura ovidiana. Therese Latzke<sup>49</sup> ha relacionado *De somnio* con la historia ovidiana de la ninfa Salmacis y considera que el poema intenta presentar el cortejo y la seducción siguiendo el patrón de Ovidio. Concluye valorando la obra como un antecedente del *Roman de la rose*.

En un trabajo reciente, junto con Bernardo Santano, hemos señalado las relaciones estructurales y didácticas entre el *Libro de buen amor* y la *Confessio amantis* obra de Gower, traducida al portugués y de ahí al castellano a principios del siglo XV. Ambas obras se explican en el didactismo medieval desde los modelos y materias ovidianos, enlazando con una tradición de debates que llega hasta la *Razón de amor*<sup>50</sup>.

Queda una pregunta por responder. ¿Por qué se produce esta literatura de agrupación de diversos géneros literarios mediolatinos en estructuras unitarias vinculadas a la autobiografía y en lengua vulgar? Su naturaleza de literatura clerical puede orientar la respuesta de esta pregunta<sup>51</sup>. Ambas obras utilizan una métrica que parte de formas previas procedentes de la literatura latina directamente o a través de otras

---

<sup>48</sup> *Ob. cit.*, p. 325.

<sup>49</sup> En "Die Carmina erotica der Ripollsammlung", *Mittelateinisches Jahrbuch*, 10 (1975), pp. 138-200. Conocemos su estudio por la referencia que realiza E. Franchini (*ob. cit.*, pp. 307-308).

<sup>50</sup> Francisco Javier Grande Quejigo y Bernardo Santano: "The Love Debate Tradition in the Reception of Gower's *Confessio Amantis* in the Iberian Peninsula", *Disputatio*, 5 (2002), pp. 103-126.

<sup>51</sup> Aceptamos el concepto de literatura clerical, y su corpus, según propone Ángel Gómez Moreno en el capítulo "Clerecía" de Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 71-153.

literaturas romances<sup>52</sup> y ambas responden a la maestría universitaria de la que hacen gala los *scolares clericii*, según señaló Francisco Rico<sup>53</sup>. La original introducción del autor de la *Razón de amor* no deja duda sobre ello. Enzo Franchini señala cómo los cuatro primeros versos coinciden en sus funciones con el prólogo del *Libro de Alexandre*:

El prólogo de la *Razón de amor* contiene los mismos elementos : el poeta nos pide que acudamos a escuchar, da a entender que la finalidad del poema es la de alegrar, alaba la versificación y anticipa que su obra es un poema que trata del amor<sup>54</sup>.

Los versos siguientes de la introducción han sido ligados por la crítica con la literatura provenzal, en concreto con las *vidas* y las *razos* ya que las *vidas* daban cuenta del nombre del poeta, su lugar de nacimiento y otros detalles biográficos que presentaban la obra del trovador<sup>55</sup>. Conociendo esta técnica, el poeta escolar ofrece su virtuosismo poético (“un escolar la rimó”, v. 5) desde una situación biográfica claramente reconocible: la de un clérigo viajero que, en los ambientes universitarios de Alemania, Francia y Lombardía, se dedica a servir al amor. Los ecos posteriores de los debates del clérigo y el caballero (a favor del escolar) nos permiten sugerir para estos versos una interpretación artística similar al verso 2a del *Alexandre*.

“Mester traigo fermoso, non es de joglaría” dice el clérigo letrado. Entendamos joglaría como referencia temática (“no es de simple entretenimiento”) o técnica (“no es una obra hecha a la manera de los juglares”), el autor del *Libro de Alexandre* ofrece su obra con el orgullo artístico de quien va a realizar una obra superior, por su forma de ritmar, que la que conoce su auditorio. Algo parecido realiza, a nuestro juicio, el escolar de la *razón*, pero desde el punto de vista temático. El poeta va a rimar una “razón acabada / feita d’amor e bien rimada”(vv. 3-4). Las tra-

---

<sup>52</sup> Vid. Ángel Gómez Moreno, *ob. cit.*, pp. 72-73.

<sup>53</sup> Vid. “La clerecía del mester”, *Hispanic Review*, 53 (1985), pp. 1-23 y 127-150.

<sup>54</sup> *Ob. cit.*, pp. 262-263. El crítico señala cuatro funciones en el prólogo del *Alexandre*: llamada (función fática, 1ab), elogio (2), efecto (3) y tema (5a).

<sup>55</sup> Así lo realiza Margo de Ley en “Provençal Biographical Tradition and the *Razón de amor*”, *Journal of Hispanic Philology*, 1 (1976-1977), pp. 1-17.



diciones cultas que puede manejar en la primera mitad del XIII son las de la poesía cortés (sea provenzal o galaicoportuguesa) y las de la poesía amorosa mediolatina. Ambas tradiciones son acogidas en su obra, pero con el dominio estructural de la poesía goliárdica, a la que el poeta parece sumarse por su condición social de escolar. Su poesía será una historia de amor, con “cortesía”. Y esta cortesía será la de los ambientes escolares y goliárdicos que conocen la poesía trovadoresca de las cortes nobiliarias, aunque se separan de ella por considerarse más cultos. El poeta mostrará así, en su “razón acabada” y “bien rimada”, que es capaz de realizar una aventura amorosa en la que domina todos los lenguajes del “fins amor”, pero desde la recreación virtuosista de quien está formado en las tradiciones retóricas de la poesía amorosa mediolatina. Con esta propuesta poética el poeta quizás pueda pertenecer a esa excelsa clase de trovadores que selecciona el arcipreste:

que saber bien e mal, dezir encubierto e doñeguil,  
tú non fallarás uno de trobadores mil (65cd).

El poeta de la *razón* ha sido uno de los pocos trovadores que dice de forma doñeguil y encubierta una historia de amores. Bien es cierto que sin la ambigüedad de Juan Ruiz, pero sí con su capacidad de recoger muestras (en su caso temáticas y de motivos) de las distintas tradiciones poéticas de la lírica amorosa de su tiempo y con la suficiente “cortesía” como para poder relatarse su aventura ante cualquier auditorio galante.

No es exclusivo del escolar de la *Razón* el interés por la poesía amorosa de diferentes tradiciones líricas. El propio *Libro de buen amor* muestra conocer el mundo de la lírica trovadoresca, desde sus géneros, a sus motivos e incluso métrica. Ejemplo de ello puede ser la conocida serie de las serranas, en las que el autor es consciente del cambio de registro poético que utilizará. Por ello, apelará a la “cortesía” de su auditorio cuando reconoce que desde la aventura de la vieja rahez (945-947) realiza cantares cazurros:

A vós, dueñas señoras, por vuestra cortesía,  
demándovos perdón, sabed que non querría  
aver saña de vos, ca de pesar morría;  
consentid entre los sesos una tal bavoquía.

Por me lo otorgar, señoras, escrebir vos é grand saçón  
de dicho e de fecho e de todo coraçón;  
non puede ser que non yerre omne en gran raçón;  
el oidor cortés tenga presto el perdón (948-949).

El oidor cortés exige un escritor cortés. Y desde la poesía cortés se ha intentado justificar la autobiografía del *Buen amor*, según propuso G. B. Gybbon-Monnypenny<sup>56</sup>, viendo muchas similitudes estructurales con el *Voir-Dit*, de Gillaume de Machaut, redactado hacia 1365 pero que parece culminar la experimentación de la poesía francesa durante siglo y medio. Así mismo, este crítico señala en su edición del *Libro de buen amor* la coincidencia de términos y conceptos en las aventuras amorosas relatadas por el Arcipreste<sup>57</sup>. Los escolares medievales, en sus gustos literarios, se acercan a la poesía amorosa de todas las tradiciones. Un buen ejemplo de este gusto lo encontramos en la documentación del primer romance conservado. Jaume d'Olesa, en las aulas de la Universidad de Bolonia, ilustra sus notas eruditas con un romance lírico que recoge dos versiones (una en romance y otra en forma lírica) del encuentro amoroso entre una dama y un pastor. Este encuentro, protagonizado por un clérigo, es el motivo básico de la poesía amorosa goliárdica. No es de extrañar que los virtuosos poetas escolares, cuando trasladen a la lengua vulgar la maestría de su oficio, incrusten en su obra todos los ecos poéticos que conocen, para ofrecer una nueva composición que supere tanto al modelo latino del que parten como a las otras tradiciones que le ofrecen materiales, bien sea en su terminología o en sus motivos.

---

<sup>56</sup> Lo realizó en su artículo "Autobiography in the *Libro de Buen Amor* in the Light of Some Literary Comparisons", *Bulletin of Hispanic Studies*, 39 (1957), pp. 63-78.

<sup>57</sup> Vid. las pp. 53-54 (Madrid, Castalia, 1988).

## VARIEDAD Y DIDACTISMO: LA REFORMA ECLESIAÍSTICA Y LITERARIA.

La maestría poética de la que pretenden hacer gala los poetas nos explica la inclusión de materiales tan diversos en su unitaria historia amorosa. Sin embargo, nada nos dice sobre el carácter tan misceláneo de los materiales que se incorporan en torno a esta historia. ¿Cómo justificar que una aventura amorosa se hilvane junto a un debate entre el agua y el vino? La crítica ha intentado responder a esta pregunta mediante distintas lecturas alegóricas de ambos fragmentos. No creemos que esta lectura sea la más adecuada, pues todas las interpretaciones adolecen de forzar los significados contextuales de una parte del poema. En otra ocasión, analizamos los *Denuestos* mostrando cómo no cabía en ellos una interpretación alegórica. *Denuestos* burlescos entre el agua y el vino es lo que oye el escolar y lo que transcribe, sin ningún oscuro significado místico o crítico<sup>58</sup>. Los *Denuestos* y la visión de amores están muy cercanos a la literatura goliardesca y, dentro de ella, hay modelos que ya pueden anticipar la unión de dos historias diferentes en un mismo marco. En una antología, tan conocida como la de Ricardo Arias<sup>59</sup>, podemos encontrar dos poemas de debate que unen varias historias, o sus partes complejas, en un mismo marco. La *Altercatio Phyllidis et Flore* une tres partes diferentes, una presentación, una *altercatio* y un juicio, mediante la presencia de sus protagonistas; la *Statuans intrinsecus o Confesión de Golías* realiza un doble retrato vinculado al Amor y luego al Vino, que únicamente ofrece de unión la presencia de un mismo protagonista.

Estos modelos pudieron ayudar al poeta escolar del XIII a proyectar una obra en la que se fundiesen en un mismo marco, el del *locus*

---

<sup>58</sup> Vid. nuestro trabajo "Los *Denuestos del agua y el vino*: significados desde su contexto cultural", en *Actas de las XVI Jornadas de Viticultura y Enología de Tierra de Barros (Almendralejo 9-13 de Mayo de 1994)*, Badajoz, Dirección General de Comercio e Industrias Agrarias de la Consejería de Agricultura y Comercio de la Junta de Extremadura, 1995, pp. 905-926.

<sup>59</sup> *La poesía de los goliardos*, Madrid, Gredos, 1970.

*amoenus* de su inicio, dos géneros poéticos distintos. Así lo ha advertido Enzo Franchini<sup>60</sup>, quien señala cómo el debate italiano *Contrasto dell'Aqua et del Vino*, publicado por P. Rajna, testimonia una posible tradición poética en la que la *altercatio* se realiza en un *locus amoenus* (un huerto) y es observado por el poeta como testigo ocular del enfrentamiento. Ante ello concluye el crítico:

El conocimiento de textos de esta clase por parte del escolar sugiere la posibilidad de que concibiera la idea de combinar una escena amorosa con un debate entre el Agua y el Vino porque ambos géneros echaban mano del mismo marco paisajístico: el vergel<sup>61</sup>.

Creemos que esta sugerencia creativa es la auténtica causa de la redacción de la obra, tal y como la conocemos, sin ninguna intención simbólica por parte del autor. El poeta escolar se encuentra con el reto creativo de realizar un poema que articule de forma unitaria dos poemas diferentes, de gran atractivo en sus tradiciones dentro del ocio escolar. Los *carmina erotica* y los *carmina potatoria* son géneros muy cultivados por los goliardos y quizás sean de los más apropiados para los excesos sacrílegos e inmorales. Ello quizás pueda explicar el porqué de su elección por parte del poeta.

Éste, como autor, explica con gran claridad en el inicio de su obra qué pretende hacer. Al igual ocurre en su cierre. Intenta rimar o bien termina una “razón”. En el VIII Congreso Internacional de la AHLM ofrecimos una explicación sobre el posible significado de este término en la *Razón de amor*:

El contexto escolar de su inicio explica el uso de razón, como discurso razonado y retórico, que ha de precisar su contenido y formas divergentes de lo que suele esperar el receptor: “feyta d’amor” y “bien rymada”. También tenemos un relato razonado, artísticamente

---

<sup>60</sup> *Ob. cit.*, pp. 257-259.

<sup>61</sup> *Ob. cit.*, p. 258. También indica en nota que “hay dos debates latinos que tienen lugar en un *locus amoenus*, el de Filis y Flora (CB, 92) y la disputa entre la rosa y la violeta (con el poeta que se presenta como testigo ocular)”. Adviértase que el debate de Filis y Flora es, así mismo, ejemplo de unión de partes complejas en una estructura unitaria.

compuesto, en la juglaresa Tarsiana del Apolonio, quien “ Fizo bien a los pueblos su razón entender”(429a), o en la queja retórica que realiza Apolonio al conocer la pérdida de su hija: “Tornó contra la huéspedada [et] díxol’ huna razón / que deuié a la falsa quebrar el corazón”(440cd). El uso jurídico o escolar del decir retórico es el que se esconde tras el uso de razón. Por ello, quizás en el cierre de la *Razón de amor* el autor esté realizando un guiño al final de una *disputatio* burlesca dotándola de un valor ambiguo entre la argumentación escolar realizada en los *Denuestos del agua y el vino* y la obra poética de amor cortés propuesta en un principio<sup>62</sup>.

Realice un guiño o no el autor, dejando sin resolver el final de la *disputatio* al igual que había dejado sin culminación el encuentro amoroso de la *visio* de amores, el hecho es que la elección del término *razón* indica una especial voluntad retórica de crear un discurso elaborado y planificado. Con ello, el poeta parece advertir la originalidad de su intento poético al fundir en su obra diversos géneros de éxito en el ocio escolar.

Pocas razones podemos dar para justificar qué mensaje intentó transmitir el autor con esta “razón acabada,/ feita d’amor e bien rimada” (vv. 3-4). Enzo Franchini<sup>63</sup> documenta en su monografía la posible existencia de una motivación “histórico-social” para la redacción de la obra. La vincula a la visita de Juan de Abbeville, entre 1228-1229, a España con intención de aplicar la reforma eclesiástica del IV Concilio de Letrán. En concreto, la obra atacaría a los *clerici concubinari* y plantearía la oposición entre el *amor purus* de su primera parte y el *amor mixtus* alegóricamente desarrollado en el debate. Sin poder admitir esta interpretación de la obra como desarrollo de un conflicto moral alegórico en el interior del poeta, sí que nos parece muy convincente la posible causa histórico-social de su creación en torno al movimiento reformista del Concilio de Letrán y su aplicación a la Península.

---

<sup>62</sup> “Huellas de la transmisión literaria en los poemas en pareados del siglo XIII”, *AHLM. Actas VIII Congreso*, eds. M. Freixas, S. Iriso, L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria-Año Jubiliar Lebaniego- Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 2000, vol 1, pp. 893-904.

<sup>63</sup> *Ob. cit.*, pp. 400-403.

La *Razón*, en su aventura amorosa, extrema la cortesía en el contacto entre los protagonistas, omite el *factum*, y cierra la historia con la separación de los amantes, no con el gozo de amores. Con ello, los modelos goliárdicos que cantan el éxito de amores aparecen atenuados. El vino prometido al comienzo de la obra por la dama, para

Que cuan su amigo viniese,  
D'aquel vino a beber le diesse (vv. 21-22),

ha quedado sin probarse.

En su debate, el clérigo del XIII ha omitido “las insinuaciones directas a la lujuria que figuran en la *Denudata veritate*”<sup>64</sup>. Con ello, la disputa no deja de ser un enfrentamiento cómico, de simple sentido humorístico<sup>65</sup>. Ahora bien, en este juego se denuncia la inmoralidad de los efectos del vino y, aunque lingüísticamente al vino se le trata con el respeto del voseo y al agua con la humildad del tuteo<sup>66</sup>, en las escasas acotaciones que se permite el narrador del diálogo el vino aparece “con saña pleno” (v. 180) al inicio del enfrentamiento y el agua cierra el diálogo “muerta ridiendo/ de lo qu’el vino está diziendo” (vv. 213-214).

El tratamiento grotesco del vino se ve con más claridad al contrastar los últimos parlamentos. El vino cierra su parlamento oponiendo a la suciedad del agua (que limpia calles, cuerpos y paños hasta convertirse en lodo) su honor de estar encerrado en cubas; tras ello, muestra sus mañas mediante una parodia del Evangelio<sup>67</sup>. En su último pareamiento

---

<sup>64</sup> Enzo Franchini, *ob. cit.*, p. 397.

<sup>65</sup> Así lo entiende José Jesús Bustos Tovar en su aportación al libro colectivo *El comentario de textos 4: La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1983, pp. 53-83.

<sup>66</sup> Lo demuestra de manera precisa Fernando González Ollé en “Pronombres y fórmulas de cortesía. Claves para la solución del debate en los *Denuestos del agua y el vino*”, en *La hermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval*, ed. Francisco Crosas, Pamplona, EUNSA, 2000, pp. 165-185 (amplía un trabajo anterior publicado en *Dicenda*, 6 (1987), pp. 147-153). Valora este uso como prueba del triunfo del vino. Sin embargo, este trato respetuoso del autor, ante un vino que puede verse como un personaje borracho, también puede ser un índice irónico de burla y parodia, máxime cuando el vino reconoce: “Agua, entiendo que lo dizes por juego” (v. 202).

<sup>67</sup> Se parodian los milagros de Jesús: “Yo fago al ciego veyer/ y al coxo corer/ y al mudo faublar/ y al enfermo organar” (243-246).

do, el vino utilizará un argumento de autoridad suficiente en un tono serio, alejado del resto del debate:

Así como dize en scripto,  
de mí fazen el cuerpo de Jhesu Chisto (vv. 247-248).

En la última intervención del agua no hay parodia alguna<sup>68</sup>. Ocupa ocho versos (249-256) y en ellos no sólo menciona su valor sacramental en un pareado (vv. 251-252), como ocurre con el vino, sino que lo amplifica en dos pareados paralelísticos antitéticos con los que se cierra el debate con palabras del Creador:

E dize Dios que los que de agua fueren bautizados  
fillos de de Dios serán clamados,  
e llos que de agua non fueren bautizados,  
fillos de Dios non serán clamados. (vv. 253-256).

La tentación de ver en estos versos un claro final moralizante en el que el autor propone la necesidad de conversión, como ocurre con el bautismo del creyente, y, por ende, el cambio de vida muere de raíz al contrastar con el cierre irónico del yo-autor que pide un vaso de vino al finalizar su *razón* (vv. 257-258). El humor parece cortar de raíz lo que en el texto se iba dirigiendo hacia la moralización. Estamos en un juego de contrastes entre lo serio y lo jocoso, lo moral y lo inmoral, que tiene correspondencia con el doble registro compositivo que recorre el *Libro de buen amor* según Jesús Cañas Murillo:

En el *Libro de Buen Amor* nos encontramos con un conjunto de disquisiciones teóricas expuestas por un narrador serio y moralizador que desea avisar a sus lectores- al menos, eso es lo que él mismo explica-

---

<sup>68</sup> De hecho, tampoco la ha habido en el resto del debate. Sólo se ha podido decir de ella que hace débil al vino (vv. 165-166) o que es sucia, amarilla y astrosa (vv. 181-187). Frente a ello, el agua ha denunciado al vino por hacer perder la cabeza, por ser hijo de la cepa (y por ello no tan noble) y necesitar al agua para nacer y por emborrachar. Esta grave acusación, la de emborrachar, la reconoce de forma paródica el vino en dos de sus alabanzas (vv. 205-210 y 241-246). Entre burlas, el contenido del debate no deja de mostrar ecos morales en contra de la bebida.

de los peligros que para el hombre encierra el loco amor, capaz de tentar al individuo y poner en peligro, en última instancia, la salvación de su alma. Esa concepción de la realidad, esa verdadera tesis, se ejemplifica con una serie de aventuras protagonizadas por el propio narrador, tornado ahora en clérigo mundano y vitalista, y encubierto, en ocasiones, bajo otros nombres (Don Melón) y tapado por disfraces y apariencias. Pero en todos los casos el protagonista es el mismo. Y a través de su persona se tiende un puente de unión, un fuerte enlace, entre los dos planos generales compositivos de la obra<sup>69</sup>.

La dualidad de registros advertida al final de la *razón*, también se presenta en el plano general de su construcción: Visión frente a *altercatio*, poesía amorosa frente a poesía tabernaria, amada de tradición galaicoportuguesa frente a amado de tradición ovidiana, vino frente a agua, denuestos frente a elogios, géneros de tradición inmoral y desarrollo atemperado... En un marco claramente de virtuosismo poético podemos rastrear recursos propios de la retórica del *exemplo ex contrario*: quien busque en el poema los excesos del amor y la taberna goliardescos se encontrará con la cortesía amorosa y la denuncia de los excesos del vino. Poco bagaje moralizante es éste frente al *Libro de buen amor* que pretendía “de cantares un librete rimar, / que los que lo oyeren puedan tomar solaz” (12cd). El amplio didactismo del *Libro de buen amor* arranca de su interés inicial de “fazer un libro de buen amor aqueste,/ que los cuerpos alegre e a las almas preste” (13cd). La intención del escolar del XIII es más reducida: promete una “razón acabada” a “Qui triste tiene su corazón” (v. 1). Sólo ofrece diversión, aunque encontremos ecos sobre posibles moralizaciones al vincular el texto al movimiento reformador del XIII. Y es que quizás la obra intentase depurar las tradiciones más inmorales del ocio escolar para ofrecer nuevos modelos de diversión acordes con la nueva función formativa de la literatura castellana de los clérigos del XIII.

Sea como fuere, el autor, como posteriormente en un ámbito más amplio realizará Juan Ruiz, fundirá en una estructura autobiográfica original e independiente diversos géneros de la poesía escolar de su

---

<sup>69</sup> “Algunas observaciones sobre el didactismo en el *Libro de buen amor* (notas tras una lectura atenta)”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 16 (1993), p. 44.



época escritos anteriormente en latín. Crea con ello un nuevo género, sin otra tradición castellana que su testimonio aislado, aunque antecedente inmediato de la “lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar” que realizará el *Libro de buen amor*.